

A FANTASIA DE CARNAVAL: UM ENSAIO A PARTIR DE HEGEL E FREUD

[ARTIGO]

Adriano Bueno Kurle

Universidade Federal de Mato Grosso

Instituto de Ciências Humanas e Sociais/Departamento de Filosofia

[RESUMO ABSTRACT RESUMEN]

Neste ensaio, busco explorar a ideia de “fantasia” a partir do carnaval, relacionando os sentidos concreto e abstrato, real e ideal do conceito. Para tanto, exploro a noção de *fantasia* na filosofia da arte de Hegel enquanto princípio criativo na poesia, além de relacionar a ideia de manifestação concreta da fantasia com o tabu em Freud, a partir da obra *Totem e Tabu*. A fantasia de carnaval pode ser considerada, com base em Hegel, como o princípio poético do carnaval, enquanto o conjunto expresso por essa fantasia pode ser considerado uma criação poética.

Palavras-chave: Hegel. Fantasia. Freud. Tabu. Poesia.

In this essay, I explore the idea of fantasy/costume through Carnival, relating the concrete and abstract senses of the concept. For such, I explore the notion of fantasy in Hegel's philosophy of art as a creative principle of poetry, relating the idea of a concrete manifestation of fantasy with Freud's concept of taboo, as it appears in the work *Totem and Taboo*. The fantasy/costume of Carnival can be considered through Hegel as the poetic principle of Carnival, while the result of the manifestation of fantasy can be considered a poetic creation.

Keywords: Hegel. Fantasy. Freud. Taboo. Poetry.

En este ensayo, busco explorar la idea de “fantasía” de carnaval, relacionando los significados concretos y abstractos, reales e ideales, de ese concepto. Para ello, exploro la noción de fantasía en la filosofía del arte de Hegel como principio creativo en poesía, además de relacionar la idea de la manifestación concreta de la fantasía con el tabú en Freud, presente en la obra *Tótem y Tabú*. La fantasía de carnaval puede considerarse, desde Hegel, como el principio poético del carnaval, mientras que el conjunto expresado por esa fantasía puede constituirse una creación poética.

Palabras clave: Hegel. Fantasía. Freud. Tabú. Poesía.

Introdução

O carnaval é uma festa popular que se estabelece, ao menos em parte, no reino da ficção. O que o carnaval deve à literatura se relaciona com o poético e este, por sua vez, com a fantasia. No carnaval, a fantasia é concretizada sensivelmente.

Neste ensaio, busco explorar a ideia de “fantasia” a partir do carnaval, relacionando os sentidos concreto e abstrato, real e ideal do conceito. Para tanto, exploro a noção de *fantasia* na filosofia da arte de Hegel (1989b, 1990c, 1990d, 2000-2004)¹ enquanto princípio criativo na poesia, além de relacionar a ideia de manifestação concreta da fantasia com o tabu em Freud, a partir da obra *Totem e Tabu* (FREUD, 1974, 2013)². A fantasia de carnaval pode ser considerada, a partir de Hegel, como o princípio poético do carnaval, enquanto o conjunto expresso por essa fantasia (o mundo que ele cria artisticamente, seu *Weltanschauung*, ou sua intuição de mundo, no sentido hegeliano na filosofia da arte) pode ser considerado uma criação poética.

Neste texto, busco relacionar a noção cognitiva de fantasia com a noção material de fantasia de carnaval, defendendo uma perspectiva de que a fantasia de carnaval

é uma criação poética e, enquanto tal, colabora para a expressão saudável de impulsos e ideias reprimidas. Para tanto, apresento brevemente a ideia hegeliana de arte e alguns de seus aspectos básicos, para depois situar a fantasia, ainda neste autor, como uma capacidade cognitiva vinculada com a imaginação. Para isso, exponho a concepção hegeliana de imaginação, a partir da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio III: A Filosofia do Espírito* (HEGEL, 1986b, 1997)³. Posteriormente, relaciono a fantasia com a noção de poesia de Hegel, de modo a ressaltar sua função enquanto princípio formal desta. Depois, situo o modo de tratamento poético enquanto modo de pensar, com as formas de consciência ordinária, prosaica e especulativa, ressaltando o caráter poético. Na última parte, trato das noções de repressão, ambivalência e deslocamento em Freud (a partir do livro *Totem e Tabu*) de maneira muito breve, para depois relacioná-las com a expressão artística e com a fantasia. Por fim, vemos como a fantasia, enquanto capacidade cognitiva, se realiza na poesia, e essa pode se realizar concretamente na fantasia de carnaval.

Hegel e a arte

Apresento aqui alguns elementos que servem de pressuposição para a análise da

¹ Daqui em diante, para Hegel (1989b, 1990c, 1990d), será usado apenas “A”, seguido do volume da edição alemã (I, II ou III), com as correspondentes páginas da edição alemã, seguida da edição brasileira (2000-2004) com o devido volume (I, II, III ou IV), somado à indicação de “minha tradução” quando for o caso – em todos os outros, a tradução é dessa edição em português.

² Todas as citações deste artigo se utilizam da tradução adotada em Freud (2013), daqui em diante, “Totem e Tabu”, seguida da página da edição em alemão e da edição em português.

³ A obra, daqui em diante, Hegel 1986b será tratada apenas por Enz. III, seguida do devido parágrafo e da indicação de “Zusatz” para o adendo, quando for o caso. Indico com “minha tradução” quando for o caso; em todos os outros, a tradução é retirada desta edição em português.

fantasia de carnaval que pretendo realizar por meio dos conceitos de Hegel. Para tanto, apresento a seguir alguns traços fundamentais da noção de arte.

Para Hegel, a arte é o parecer sensível da ideia⁴, funcionando enquanto expressão de algo que busca um caminho de ampliação da compreensão e da experiência. A arte está vinculada à idealidade enquanto manifesta uma intenção de universalidade, ao mesmo tempo em que se vincula necessariamente à materialidade, à singularidade e ao sensível. Esses dois requisitos são as normas imanentes para a produção e a classificação artísticas, enquanto atividades humanas necessárias ao autoconhecimento cultural. De um lado, a arte manifesta uma ideia; de outro, dá-lhe forma sensível. Dessa maneira, a arte possibilita uma mediação sensível com a intenção de significação, permitindo ao ser humano o processo de estranhamento e reconhecimento de suas ideias, de sua intenção de compreensão da totalidade (enquanto se vincula com a ideia lógica) (cf. HEGEL, 1990b, 2000-2004 p. 102/87-87⁵), assim como permite a experiência sensível da significação. O processo de produção e recepção da arte gera um processo histórico de auto-compreensão do humano por meio da arte⁶. Podemos compreender a expressão artística em Hegel como o movimento de cognição que envolve o estranhamento e a externalização: aquilo que está “dentro” ou que ainda não está acessível à intuição ou à consciência é posto “para fora”,

possibilitando assim a sua objetivação e o processo de mediação com o sujeito. A arte é, em certo aspecto, um processo de mediação do sujeito consigo mesmo e dos sujeitos entre si, assim como uma maneira de configurar uma compreensão da realidade, gerando o que Hegel chama de *Weltanschauung* (intuição de mundo, para uma tradução literal que valoriza o papel da intuição – conceito que denota uma função cognitiva específica na formação subjetiva).

Ainda enquanto estrutura básica da filosofia da arte de Hegel, temos as formas singulares de arte, classificadas por meio do material e dos sentidos utilizados – cinco formas singulares de arte, distinguidas em três aspectos: 1. As artes espaço-visuais, a saber, a arquitetura, a escultura e a pintura; 2. A arte sonoro-temporal, a saber, a música; 3. A arte que se utiliza da linguagem e da representação, a saber, a poesia⁷.

A capacidade de relacionamento artístico está diretamente envolvida com as capacidades subjetivas humanas, em especial aquelas que geram cognição a partir da mediação que Hegel chama de racional – que já pressupõe uma espécie de consciência da unidade entre o eu e o mundo, do saber que se está no mundo: a intuição, a representação e o pensar. A arte funciona como uma forma de autointuição da unidade coletiva de um povo, enquanto uma forma sensível do significado e da vivacidade da unidade desse povo, abrindo o primeiro nível cultural da humanidade (seguido pela religião e pela filosofia). Podemos

4 Cf. AI 151/126.

5 Cf. AI 100-102/86-87.

6 Cf. AII.

7 Cf. AIII. Na edição em português, volumes III e IV.

dizer que a estrutura da arte, enquanto componente cultural, é *análoga* à estrutura e à função da intuição no processo cognitivo da subjetividade individual (HEGEL, 1986b/1997)⁸. Mas enquanto essa atividade artística é vinculada também à atividade de indivíduos, ela depende das capacidades destes, em especial da intuição e da fantasia (enquanto aspecto produtivo da imaginação). Assim, a fantasia opera como princípio formador da poesia, e a poesia, por sua vez, é a arte que direta ou indiretamente dá o conteúdo temático (*Gehalt*)⁹ às outras artes singulares.

A arte poética é, então, a sensibilização representativa da ideia por meio da operação da fantasia. A fantasia de carnaval é a expressão sensível da fantasia (enquanto capacidade cognitiva). Hegel, sobre a poesia (em diferença da música), diz que “o conteúdo da arte discursiva é o mundo todo das representações configuradas na riqueza da fantasia¹⁰” (HEGEL, 1990d/2000-2004, p. 228/15).

O carnaval é como uma expressão artística completa (plástica, musical e poética), regido pelo conteúdo dado pela poesia que, por sua vez, tem como princípio a fantasia enquanto manifestação concreta da fantasia abstrata. No que segue, apresento a análise das capacidades cognitivas em Hegel, com foco na representação, em especial na imaginação, em que se encontra a fantasia, assim como trato da

poesia e da importância da fantasia na sua produção.

A Fantasia: seu sentido cognitivo e sua realização

Podemos começar investigando o significado do termo *fantasia*: em geral, ele está associado tanto à atividade de criação imaginativa quanto à invenção de um mundo paralelo. Geralmente, diz-se de alguém que vive, percebe e pensa coisas fora da realidade que essa pessoa está *fantasiando*. Há uma diversidade de sentidos na palavra que, na verdade, surge da pluralidade dos contextos e julgamentos do uso de seus significados. Pode-se dizer que alguém “fantasia” porque está louco, fora da realidade, ou porque está delirando, com febre. Também se pode dizer (esse ponto será chave para nós) que um indivíduo fantasia porque sua imaginação está sendo controlada pelo desejo (dependendo do grau, novamente, está *louco*).

Já *estar fantasiado* pode significar que alguém não apenas se apresenta diferentemente do costume, mas que está *deslocado* da sua posição ou situação usual. Um médico não pode se “fantasiar” de médico, mas pode “fantasiar-se” de Napoleão ou de jogador de futebol. Nesse sentido, estar fantasiado revela uma alteridade: estamos fantasiados quando nos colocamos (ainda que no modo fictício) como outro, como aquilo que, na ordem causalmente conectada dos acontecimentos cotidianos e das regras sociais, não somos. Ainda, podemos dizer que alguém está fantasiado quando

⁸ Cf. Enz. III, §§553-577.

⁹ Em distinção do *Inhalt*, que poderíamos chamar de “conteúdo material”.

¹⁰ AIII/IV 228/15, tradução minha.

está *disfarçado*, muito embora nem todo disfarce seja uma fantasia. Um disfarce pode ser usado para se esconder, enquanto a fantasia (nesse sentido material que a língua portuguesa, ao menos em seu uso brasileiro, nos oferece) quer se mostrar. Nessa mera análise do uso das palavras, já encontramos a fantasia como ligada a uma coerência do personagem, ao mesmo tempo em que essa realidade coerente se dá em uma espécie de *mundo paralelo*, um mundo *particular*.

A fantasia também pode ser considerada, a partir de uma concepção filosófica de análise da cognição, como uma faculdade¹¹. Em Hegel, essa capacidade está ligada à atividade cognitiva chamada *representação* (*Vorstellung*) e, dentro (enquanto parte do processo) da representação, está vinculada à imaginação produtora (HEGEL, 1986b/1997)¹². Nos *Cursos de Filosofia da Arte*, Hegel confere uma importância central à fantasia na arte da poesia, uma vez que a fantasia tem a função produtora essencial no “modo de tratamento” (*Auffassungsweise*) poético¹³.

Antes de tratar da fantasia enquanto uma capacidade essencial para a produção poética, Hegel a aborda enquanto modo da representação, portanto enquanto capacidade cognitiva do sujeito individual, na

Enciclopédia. As faculdades cognitivas (ciência chamada por Hegel de “Psicologia” (1986b/1997)¹⁴) têm a função de gerar conhecimento objetivo. Elas envolvem-se na produção e apreciação artísticas. Há três momentos da atividade cognitiva consciente: intuição, representação e pensar, cada um subdividido em etapas e tipos de atividade. A intuição é o momento mais simples e elementar, imediato, em que não há distinção entre sujeito e objeto, e conseqüentemente não há a noção de objetividade nem o tratamento do que aparece como sensação ou sentimento enquanto objeto ou tema, enquanto “algo”. A representação, marcada pela cisão da unidade imediata inicial da intuição, traz a elevação do conteúdo da intuição para a lembrança e para a memória, conecta os conteúdos, distingue a representação do sujeito da intuição do objeto, por meio primeiro da imagem e, depois, pelas representações universais, para enfim nos levar ao signo e à linguagem, operados mecanicamente pela memória. Por fim, o pensar é aquela atividade em que o significado não está mais partido em intuição e imagem ou representação, mas é carregado pela própria unidade da palavra, permitindo a categorização, os juízos e as inferências, em um retorno mediado à unidade.

Hegel compreende a atividade cognitiva como um processo que se completa no caminho e que parte da intuição, passa pela representação e chega até o pensar. A seguir, procedo uma exposição pormenorizada da atividade da representação, em especial da imaginação, na qual se

¹¹ O termo grego *phantasia* é vinculado às capacidades da *psyché* (alma) já em Aristóteles, assim como o termo *phantasma* aparece como seu produto – os termos costumam ser traduzidos por “imaginação” e “imagem”. Cf. Aristóteles, 2006. Para mais informações sobre o conceito de fantasia na filosofia da arte de Hegel e as discussões que o influenciaram, cf. Werle, 2007, p. 146-159.

¹² Cf. Enz. III §451-464.

¹³ Cf. AIII/IV 222-236/11-21.

¹⁴ Cf. Enz. III §§440-468.

encontra a fantasia, elemento central da produção poética.

A representação é uma faculdade subdividida em reminiscência (*Erinnerung*)¹⁵, imaginação (*Einbildungskraft*)¹⁶ e memória (*Gedächtnis*). As principais características da representação são as relações singular-universal, intuição-imagem e sujeito-objeto. Ainda, a imaginação opera a geração do elemento abstrato na formação da imagem e a *subsunção* da intuição singular a essa imagem. A representação é a atividade cognitiva que permite a distinção entre sujeito e objeto, e a relação entre o singular da intuição e a reminiscência desse singular enquanto elevado ao primeiro grau de generalidade (universalidade, *Allgemeinheit*) por meio da *imagem* (*Bild*)¹⁷:

A representação é o meio-termo nas inferências da elevação da inteligência [ou seja, no processo de passar do singular, da intuição, para o universal, da inteligência]; a conexão de ambos os significados da relação-consigo-mesmo [Beziehung-auf-sich], a saber, do ser e

da universalidade, que são determinados na consciência como sujeito e objeto (HEGEL, 1986b §452, tradução minha)¹⁸.

A internalização/reminiscência (*Erinnerung*) é a capacidade de trazer de volta, pela própria atividade cognitiva do sujeito, aquilo que foi material da intuição. Não há atividade de transformação. É uma espécie de abstração a partir da intuição, um “guardar” do conteúdo. De um lado, ela transforma a intuição em algo *meu* e produz pela primeira vez o *Bild* (imagem), via processo de abstração das condições específicas do espaço e do tempo (do aqui e do agora), permitindo a manutenção da presença do conteúdo sem a necessidade da manutenção da intuição; do outro, estabilizando esse conteúdo diante da instabilidade das mudanças espaço-temporais da intuição, enquanto singular – ou seja, por meio da interiorização da intuição, torna-se internamente intuitiva, “colocando-se em si mesma como intuitiva” (HEGEL, 1986b, §451)¹⁹, e traz o conteúdo de forma independente da sua aparição ou presença na intuição. Na reminiscência, o conteúdo se torna, portanto, independente do *quando* e do *onde*, sem com isso perder sua característica sensível. Assim “aqui, na reminiscência, alcançamos de vista nossa subjetividade, nossa interioridade, e determinamos a medida do tempo de acordo com o interesse que ele teve para nós” (HEGEL, 1986b, §452)²⁰.

Na reminiscência (*Erinnerung*), a atividade inteligente ainda não é um processo

¹⁵ Hegel explora o termo *Erinnerung* na sua dupla significação de reminiscência e internalização, enquanto o “trazer pra dentro” do conteúdo intuitivo (seja ele interno ou externo – esse “para dentro” significa “trazer ao eu”, a algum nível de consciência). Há relação com uma espécie de lembrança ou memória, distinta, porém, da memória propriamente dita, *Gedächtnis*.

¹⁶ Imaginação (*Einbildung* – construção, *Bild* – imagem, *einbilden* – isto é, “fazer a imagem”; *Kraft* – força/poder, força construtiva, *Einbildungskraft* – capacidade imaginativa, força de formação de imagens).

¹⁷ Imagem não é necessariamente algo visual, mas o elemento trazido ao espaço e ao tempo (HEGEL, 1986b/1997, Enz. III, §452) e vinculado, mesmo que com mediação da imaginação, com a intuição. Parece-me que poderíamos tratar, também, de imagens sonoras aqui.

¹⁸ *Ibid.* §452.

¹⁹ *Ibid.*, §451. Tradução minha.

²⁰ *Ibid.* §452, Zusatz. Tradução minha.

consciente de seleção do que será “estocado” como imagem na cognição, nem de um processo produtivo consciente que seleciona os elementos da construção da imagem. Aqui, tanto o trabalho de estocar e interiorizar a imagem quanto o de trazê-la novamente à representação são *involuntários* (Cf. HEGEL, 1986b, §452)²¹. Nesse sentido, podemos entender que o material da experiência se encontra *inevitavelmente* reminescente, como resquício de vivência. Esse é um dos materiais (junto com os impulsos, desejos, aspirações e concepções, unificados na *ideia fundamental* que dá unidade orgânica à poesia) que permitem o trabalho produtivo da *fantasia* na arte.

Na imaginação (*Einbildungskraft*), há o trabalho de trazer o material intuitivo e reminescente ao universal, ao *eu*. Distingue-se o conteúdo entre o lado subjetivo (o conteúdo representado) e o lado objetivo (o conteúdo intuído). O primeiro passo da atividade da imaginação envolve uma generalização do conteúdo produzido pela reminescência, e, ao final, produz o *signo* enquanto representante universal da intuição singular – tornando esse signo também objetivo e imaginado (*verbildlich*) (cf. HEGEL, 1986, §451)²².

A imaginação tem seus níveis de atividade distinguidos da seguinte maneira: 1. Imaginação reprodutiva, que é o mero trazer ao eu, ao universal, sendo meramente formal. Essa envolve o arbítrio (*Willkür*), diferentemente da reminescência, que é involuntária²³. A imaginação produtiva

está relacionada a imagens (*Bilder*); 2. Imaginação associativa, que relaciona as imagens, elevando-as a representações universais (por exemplo, ao relacionar três imagens da reminescência, formo uma imagem única, válida para as três, por meio de associações de semelhança, contiguidade etc.)²⁴. Temos ainda a distinção entre o lado interno (a representação universal) e o externo (a imagem)²⁵; 3. A unidade entre a particularidade da imagem e as representações universais, via símbolos e signos, produzidos pela capacidade de “fantasia” (de dois tipos: a simbolizadora e a produtora-de-signos – *Zeichenmachende*)²⁶. Aqui, aparece a fantasia (*Phantasie*) pela primeira vez. Esses elementos, finalmente, nos permitem a passagem para a memória (*Gedächtnis*).

Assim, a imaginação é o princípio formal da arte, principalmente no seu caráter produtivo, que é vinculado à fantasia. Hegel nos diz que

Enquanto a inteligência produz essa unidade do universal e do particular, do interior e do exterior, da representação e da intuição, e dessa maneira restabelece a totalidade presente nesta última, como uma totalidade confirmada, no entanto a atividade representativa se implementa em si mesma, na medida em que é imaginação produtora. Essa constitui o [princípio] formal da arte, porque a arte expõe o verdadeiramente universal ou a ideia na forma do ser-aí sensível, da imagem (HEGEL, 1986b, §456)²⁷.

²¹ Cf. *Ibid.*, §453, Zusatz.

²² *Ibid.*, §451, Zusatz.

²³ Cf. *Ibid.*, §455, Zusatz.

²⁴ *Ibid.*, *ibidem*.

²⁵ *Ibid.*, §456, Zusatz.

²⁶ *Ibid.*, §455, Zusatz.

²⁷ *Ibid.*, §456, Zusatz.

A fantasia é o momento em que se complementa a intuição-de-si da inteligência (que neste trabalho com a imagem, o *Gebilde*, se mantém, porém, apenas subjetiva). Para completar esse processo de autointuição da inteligência, o sujeito dá materialidade ao produto da fantasia e à sua própria atividade. Ela tem a capacidade de trazer um tema ou conteúdo interno, da inteligência, à particularização imagética ou à intuição – sendo, portanto, uma atividade essencial na expressão cognitiva e afetiva do sujeito. Como podemos perceber nesse último caso, as capacidades cognitivas são analisadas por Hegel sem se restringir a um viés unilateral (por exemplo, daquele que nos leva da intuição e seus elementos singulares à representação e ao pensar nos seus caracteres gerais), mas considera o conjunto da sua atividade dialeticamente (ou seja, dos *dois lados*, porque, por exemplo, também analisa o processo de *singularização* do universal, o caminho da representação para a intuição, no caso da fantasia enquanto imaginação produtiva)²⁸.

Por meio da distinção entre a aparência imediata da intuição e seu *significado*, surge a expressão intuitiva do *signo*. Sua forma de apresentação é arbitrária (diferente do símbolo, que tem um vínculo estético imanente àquilo que representa), aponta para um *significado* (que é distinto da sua própria forma sensível, enquanto signo), que envolve um conjunto de relações que nem sempre está diretamente vinculado à intuição (por exemplo, quando se vê uma lápide, seu significado não se encontra imediatamente dado pela própria intuição do objeto, mas depende da compreensão

do significado de uma lápide em determinada cultura, da sua relação com o corpo do morto etc.).

Por meio do signo, torna-se possível a linguagem, que é a porta de entrada para a memória (*Gedächtnis*): esta tem a característica de ser um procedimento mecânico, mas traz a unidade entre o subjetivo e o objetivo, abrindo o caminho para o pensar. A memória se distingue da reminiscência, uma vez que opera com os elementos da imaginação e com a imediatidade entre o significado e sua forma intuitiva por meio do signo e da linguagem. Nesse ponto, já nos encontramos além do âmbito da imaginação.

A linguagem, porém, pode ter um uso memorativo (quando se reproduzem e se estocam os nomes e suas relações), assim como um uso pensante (quando se usa a linguagem de modo judicativo e inferencial) ou, ainda (esse ponto nos interessa), poético. Se, de um lado, a fantasia funciona como um meio para elevar a atividade cognitiva à *significação* (também no sentido de *fazer signos*) e, por meio dessa, à memória e ao pensar, de outro, ela encontra sua própria realização (enquanto *significadora*) na arte e na poesia. Por meio da linguagem e da poesia, a atividade artística consegue conceber e determinar seus temas (*Gehalte*). Assim, a linguagem é o meio da expressão poética, a representação de seu material, e, dentro dele, a fantasia é seu princípio formal de composição (cf. HEGEL, 1990d, p. 226-230/2000-2004, IV, p. 14-17)²⁹. A atividade significadora, dotada de um elemento sensível (seja na arbitrariedade da confecção do *signo*, para que se torne intuitivo,

²⁸ Cf. *Ibid.*, §457.

²⁹ Cf. AIII/IV 226-230/14-17.

seja na própria constituição do significado), expressa seu caráter estético na poesia. A fantasia pode, assim, expressar-se na forma de um “mundo objetivo” (Cf. HEGEL 1990d, p. 224/2000-2004, IV, p. 12-13)³⁰.

O português talvez seja uma das poucas línguas em que a palavra *fantasia* adquire um significado concreto e independente: não é uma capacidade, uma ação, um delírio – antes, é um objeto. E, justamente no carnaval, esse objeto se torna um elemento comum. Aqui, a fantasia pode ser um objeto particular com vida própria: as pessoas *fantasiam* para *criar a fantasia*, e *se fantasiam* para *vivê-la* – mas a fantasia, ela mesma, passa a ter um significado autônomo. A criação do objeto fantasia é análoga ao processo da criação poética na arte em Hegel. Dessa forma, a fantasia se assemelha à própria razão, no seu uso especulativo, pois “enquanto atividade desta unificação, a fantasia é razão, mas é a razão formal apenas, enquanto o tema (*Gehalt*) da fantasia enquanto tal é indiferente, mas a razão enquanto tal determina também o conteúdo (*Inhalt*) segundo a verdade” (HEGEL, 1986b/1997, §457)³¹.

O prosaico e o poético: a abertura do mundo poético no carnaval

Hegel explora o conflito entre uma vida guiada por um modo de tratamento

prosaico e outra pelo poético³² (Cf. HEGEL, 1989b, p. 233-256/ 2000-2004, I, p. 188-204; HEGEL, 1990d, p. 237-282/ 2000-2004, IV, p. 22-54; GONÇALVES, 2017) (também tratados como dois modos de representação³³ (HEGEL, 1990d, p. 240/ 2000-2004, IV, p. 23), de maneira que a prevalência do prosaico no momento histórico moderno dificulta a criação poética, assim como transfere a função do pensar poético.

Para compreendermos esse ponto, é importante tratar das distinções que Hegel faz entre esses modos de tratamento, que são, nos *Cursos de Filosofia da Arte*, apresentados como quatro: a consciência ordinária (*gewöhnliche Bewußtsein*) (HEGEL, 1990d, p. 243/ 2000-2004, IV, p. 26)³⁴, a poética, a prosaica e o modo especulativo. Esses modos se desenvolvem historicamente, sendo um anterior ao outro do ponto de vista fenomenológico (no sentido hegeliano).

A consciência ordinária se fixa nas particularidades sem conectá-las, sendo incapaz de formar uma concepção unificada e coerente da realidade. Já a representação poética progride em relação ao pensar vulgar, ao buscar a conexão e a totalidade no particular, e permite a criação autônoma ao não pretender valer-se universalmente, mas justamente ao dar forma orgânica e de totalidade ao próprio particular.

O modo poético ainda não faz distinção entre o universal e suas singularidades, mas dá unidade orgânica ao particular. A poesia não determina o particular e o

³⁰ Cf. *Ibid.*, p. 224/12-13.

³¹ Cf. Enz. III, §457, tradução minha.

³² Cf. AI 233-256/188-204; AIII/IV 237-282/p. 22-54.

³³ Cf. AIII/IV 240/23.

³⁴ *Ibid.*, 243/26.

singular por meio do universal (como o procedimento prosaico), mas visa gerar uma unidade autônoma e conectada a partir da vivacidade do particular. Sendo assim, ela não procede explicando o particular como algo externo ou determinado externamente, mas a unidade orgânica deve emergir a partir do próprio particular. É a partir da vivificação coerente do particular e do singular que somos levados ao universal – método que poderíamos, com ressalvas e considerando a concepção hegeliana da relação universal-particular-singular, chamar de *indutivo*.

A unidade poética deriva de uma conexão entre as partes, ligadas por meio de uma ideia fundamental, mas essa conexão não é teleológica (ou seja, não visa a um fim *externo* a ela, o que a caracterizaria antes como forma prosaica, uma vez que submeteria o particular, ao qual a poesia dá autonomia, à universalidade racional, matando a livre fantasia) (HEGEL, 1989b, 1990b, 2000-2004)³⁵. A distinção central entre o modo de pensar poético e o prosaico é que o poético (e a arte em geral) dá vida ao particular, enquanto a generalidade teórica da razão (que guia o modo prosaico) o vê apenas como um meio para um fim, ou determinado-o por meio de um universal (uma lei da natureza ou lei social). Por conta disso, podemos conceber a obra poética como uma *conformidade a fins sem finalidade* (em sintonia com a noção do belo apresentada em KANT, 2017, p. 134-154) e, dessa forma, como autônoma (uma vez que cria um mundo paralelo por meio de uma ideia fundamental, como quem dá

para si a própria norma de sua *finalidade imanente*): “A obra de arte poética não visa a outra coisa que a produção e o desfrute do belo” (HEGEL, 1990d, p. 265/2000-2004, IV, p. 42)³⁶.

A fantasia e o modo poético podem abrir mundos paralelos particulares. A arte pode funcionar como a criação de uma outra dimensão a partir do processo de dar organicidade ao particular, através da conexão entre as partes por meio de uma ideia fundamental.

O pensar prosaico considera o particular e o singular por meio de suas conexões, sendo um modo de submissão do particular ao universal – um modo de concepção que Hegel conecta com o modo lógico do entendimento –, em distinção da razão negativa e da razão positiva, ou dialética e especulativa (HEGEL, 1986a/1997, §§79-82)³⁷. Essas relações são pensadas, porém, de maneira limitada, na perspectiva da finitude. Há uma falta de valorização da intuição e do singular no modo prosaico, e isso também se expressa na vida cotidiana e social.

Para Hegel, o modelo especulativo é o modo superior de pensar, porém pressupõe os modos anteriores (o entendimento e a razão negativa ou dialética). A razão especulativa tem em comum com o modo poético de tratamento as características da organicidade e da totalidade imanente. A diferença é que aqui não se trata de uma totalização coerente a partir do particular,

³⁵ Sobre este ponto, cf. AIII/IV 252-253/ 31; 1989a, capítulo 3; 1990b, capítulo sobre teleologia.

³⁶ A III/IV 265/42, tradução minha.

³⁷ Cf. §§79-82. Daqui em diante, apenas Enz. I, seguido dos parágrafos e indicação de “Zusatz”, quando nos adendos. A tradução para o português é a mesma edição da Enz. III.

que se mantém presa à apresentação representativa (e, assim, estética), mas da totalização da própria noção de realidade, por meio da concepção ideal e intelectual que não simplesmente reduz o particular às finalidades internas do universal (por meio de uma separação entre eles, como no modo de tratamento prosaico), mas compreende na universalidade o próprio particular e o singular. Ainda, diferentemente da poesia, a razão especulativa não reivindica uma realidade própria ou particular, mas busca lidar com a própria realidade efetiva. O tratamento especulativo também é concebido como uma forma de consciência do que Hegel considera uma boa infinitude (em distinção da má infinitude, a infinitude enquanto mera negação do finito ou o infinito matemático, meramente quantitativo) (cf. HEGEL, 1990a, p. 301), em distinção da finitude da lógica do entendimento e da lógica prosaica.

Hegel distingue entre dois os momentos históricos da atividade poética: 1. O pré-prosaico, no qual o modo de concepção universal de um povo é o poético, e o pensar prosaico não é desenvolvido suficientemente. Aqui, a poesia funciona como meio de formação geral dos povos, contribuindo para a constituição da intuição de mundo (*Weltanschauung*), na organização social e na educação; e 2. O momento em que o modo de concepção prosaico é dominante na regulação da vida cotidiana, no modo de entender o mundo e na organização social. Nesse segundo momento, a poesia encontra limites e precisa lidar com seu conteúdo de outra forma, buscando o espaço do poético *apesar* do prosaísmo.

O carnaval, enquanto expressão poética diante do prosaico do mundo cotidiano,

é um meio de poetização da vida burocrática e de abertura para a expressão reprimida. Enquanto particularidade, a arte não pretende modificar a realidade pensada, seja no modo prosaico, seja no especulativo (este último, antes, deve incluí-la e considerá-la em algum aspecto). Por outro lado, ela não é mera *ilusão*, enquanto o não-real, uma vez que, além de possuir base na própria realidade do particular, o traz a uma configuração autônoma. A realidade da arte não é, portanto, uma falsidade ou uma ilusão, mas uma forma de realização da verdade, que, sendo totalidade orgânica em si mesma, não é a totalidade da realidade, nem pode pretender-se como tal.

Nesse sentido, veremos com Freud que, ainda quando transposta ou simbolizada, a expressão da fantasia contém sempre algo de real, mesmo quando apenas o sintoma de um conteúdo latente. O carnaval, enquanto dimensão aberta para a criação e expressão da fantasia, colabora, em uma perspectiva freudiana, para a liberdade de expressão dos impulsos e desejos reprimidos, o que pode aqui ser associado com a perspectiva hegeliana.

Freud: repressão, ambivalência e deslocamento

A partir de Freud, quero relacionar as ideias de repressão, ambivalência e deslocamento com as noções de fantasia e expressão artística, considerando essas últimas enquanto formas saudáveis de lidar com aquilo que é latente e que, de uma forma ou

de outra, se manifesta (ainda que de modo deslocado ou patológico).

Primeiro, temos que compreender, de maneira simples, que a concepção psíquica freudiana entende o sujeito como constituído primeiramente pelas pulsões/impulsos e pelo desejo³⁸. Esses impulsos envolvem, fundamentalmente, a libido sexual. No processo de adaptação à convivência familiar e social, o sujeito passa por repressões e proibições, de modo que algumas delas geram um processo de repressão de desejos de tal forma que eles não chegam (por conta da natureza da repressão) à consciência do sujeito. Aqui, há um nível de processos impulsivos e libidinais que se tornam inacessíveis à linguagem direta e denotativa e à consciência. A esse nível inacessível, Freud chama *inconsciente*. Dessa forma (dizendo de maneira muito rudimentar), a formação psíquica ajusta os desejos aceitáveis à consciência, enquanto reprime os desejos inaceitáveis no inconsciente. Apesar disso, o desejo permanece lá, latente, atuante de alguma forma – de modo que inevitavelmente *aparece*.

É nesse caminho que aparecem também a *ambivalência* e o *deslocamento*. A ambivalência pode ser considerada uma relação conflituosa, até mesmo contraditória, entre um desejo reprimido e um desejo consciente. Por exemplo, quando

uma pessoa (dotada de um conjunto complexo e conflituoso de pulsões/impulsos) ama seu pai, mas, ao mesmo tempo, deseja a morte dele. Esse desejo de morte, considerado inaceitável pelo mecanismo psíquico, fica reprimido e fora do alcance da consciência desse indivíduo. A relação entre o sentimento consciente de amor e o desejo inconsciente de morte forma o que Freud chama de *ambivalência* ou *atitude ambivalente* (FREUD, 1974/2013)³⁹.

Uma vez que o desejo, mesmo reprimido e inconsciente, permanece, ainda que latente, o aparelho psíquico encontra mecanismos para sua manifestação: isso pode ocorrer por meio da projeção ou do deslocamento. Na projeção, o desejo do sujeito é projetado para o outro (por exemplo, quando se teme que um morto, ou os mortos em geral, possa(m) fazer mal a uma pessoa, querendo sua morte, observa-se que, no fundo, quem desejava a morte daquele que morreu, ainda que inconscientemente, é o sujeito que agora teme o indivíduo falecido). No caso do deslocamento, a busca de saciar o desejo ou o impulso (como o medo) tem seu objeto deslocado (por exemplo, quando um filho teme o pai e relaciona, de alguma forma, a figura paterna com um cavalo, agora passa a ter medo de cavalos). Sobre isso, podemos ler a seguinte passagem de Freud:

Na história clínica do caso, enfatizamos como algo decisivo que a proibição ocorresse tão cedo na infância; na configuração ulterior, esse papel cabe ao mecanismo da repressão nessa faixa de idade.

³⁸ Assim como Hegel, guardadas suas devidas diferenças – Cf. “Antropologia” na *Enz. III* e cap. 4 da *Fenomenologia do Espírito*, onde Hegel afirma que “a consciência de si é, em geral, desejo”. O termo que Hegel usa aqui é *Begierde* (que também poderia ser traduzido por apetite), enquanto o termo traduzido para o português para definir *desejo* em Freud (na tradução que utilizamos, no caso de *Totem e Tabu*) é *Lust*.

³⁹ Cf. p. 321-322; p. 350-352/p. 24; p. 58-59, entre outras.

Devido à repressão havida, que se liga a um esquecimento – amnésia –, o motivo da proibição tornada consciente permanece desconhecido e fracassam todas as tentativas de decompô-la intelectualmente, desde que não acham o ponto em que poderiam atacá-lo. A proibição deve sua força – seu caráter obsessivo – justamente à relação com sua contrapartida inconsciente, o desejo oculto e não amortecido, ou seja, uma necessidade interna, inacessível à compreensão consciente. E sua transmissibilidade e capacidade de expansão refletem um processo que combina com o desejo inconsciente e é particularmente facilitado pelas condições psicológicas do inconsciente. O desejo instintual desloca-se constantemente, a fim de escapar ao cerco em que se acha, e procura obter sucedâneos para o proibido – objetos substitutos e ações substitutas (FREUD, 1974 p. 321/2013, p. 25, grifos meus).

A fantasia de carnaval, enquanto manifestação poética e concretização sensível do impulso, pode ser considerada como um meio saudável de lidar com o desejo instintual e suas transformações. É uma maneira de lidar com aquilo que se mantém reprimido – seja pela formação cultural, seja pela estrutura política e econômica. O “faz de conta” da fantasia, enquanto vivida e realizada poeticamente, cria, como vemos em Hegel, um mundo paralelo, que possui organicidade e totalidade próprias, não sendo, assim, mera ilusão (uma vez que a consideração é artística e não confunde essa composição particular com a totalidade da realidade).

É nesse caminho que podemos encontrar a verdade na arte: não no sentido de

que a fantasia, enquanto princípio criativo, simplesmente transforma a realidade a bel-prazer (como se poderia pensar em uma visão de mundo *animista*, segundo Freud⁴⁰), mas porque, nessa noção expressiva de arte, há sempre algo de verdadeiro que é revelado por meio dela, seja porque ela se baseia em elementos particulares da realidade, seja porque expressa, ainda que de modo figurado, o desejo ou os interesses do sujeito.

Abordando a concepção de Freud de *ambivalência* ou *atitude ambivalente*, encontramos no seu bojo a relação conflituosa ou contraditória entre o desejo inconsciente e a repressão consciente, de modo que esse processo faz com que o desejo inconsciente seja deslocado de objeto, transformado, transfigurado e/ou projetado para outro. A fantasia não deixa de operar como uma reconfiguração desse desejo reprimido e, quando realizada por meios poéticos, pode colaborar para a reflexão ou, ao menos, para a satisfação subjetiva. Nesse ponto, Freud e Hegel concordam sobre a manifestação artística enquanto meio de manifestação que *alivia*:

Apenas num âmbito a “onipotência dos pensamentos” foi conservada em nossa cultura, no âmbito da arte. Unicamente na arte ainda sucede que um homem consumido por desejos realize algo semelhante à satisfação deles, e que essa atividade lúdica provoque – graças à ilusão artística – efeitos emocionais como se fosse algo real (FREUD, 1974, p. 378/2013, p. 90).

⁴⁰ Cf. terceiro ensaio do livro *Totem e Tabu* (1974/2013): “Animismo, magia e onipotência dos pensamentos”.

Já Hegel diz:

Quanto às sensações interiores vale especialmente, a seu respeito, que na sensação o homem está submetido à potência de suas impressões; mas que se subtrai a essa potência, quando se toma capaz de levar suas sensações até a intuição. Assim, por exemplo, sabemos que, quando alguém está em condições de se dar à intuição – digamos, em um poema – dos sentimentos de alegria ou de dor que o avassalam, [então] separa de si mesmo o que oprime seu espírito, e assim consegue para si alívio ou plena liberdade. Pois, embora pareça que, pela consideração dos múltiplos lados de suas sensações, se lhes aumente o poder, na realidade esse poder diminui, porque faz de suas sensações algo que se lhe contrapõe, algo que se toma exterior para ele (HEGEL, 1986b/1997 §448, Zusatz).

Considerando a arte como modo de expressão de impulsos, desejos e ideias, podemos conceber como ela opera também para a liberação da angústia causada pela repressão. Assim, é possível compreender como o carnaval e a fantasia, permitidos enquanto uma vida do mundo próprio e paralelo aberto pela arte, podem ser também *terapêuticos*, pois a “angústia remete a fontes inconscientes; a psicologia da neurose nos ensinou que, quando desejos são reprimidos, sua libido é transformada em angústia” (FREUD, 1975, p. 359/2013, p. 68). Podemos entender essa repressão tanto do ponto de vista interno (aquela repressão que o sujeito internalizou no seu processo de formação) quanto externo e social, isso é, aquela repressão que, ainda que não constitua propriamente a personalidade psíquica do sujeito (não bloqueando a consciência

que este tem de seus desejos), mesmo assim bloqueia a concretização de seus impulsos, interesses e desejos, bloqueando, também, a possibilidade de autoconstituição subjetiva a partir das limitações e repressões sociais.

De certa forma, o carnaval acaba servindo como um momento de exceção, no qual algumas regras sociais e a própria conexão prosaica do cotidiano são suspensas (Cf. AMALRIC, 2016). Com isso, suspendem-se alguns aspectos do *tabu* e da própria punição, uma vez que, sendo um período fantástico, extraordinário (no sentido próprio do termo), não corre o risco de estimular o que Freud chamou de *exemplo contagioso* (FREUD, 1974, p. 361/2013, p. 70-71). Segundo ele, é para evitar a imitação da atitude que quebra o *tabu* que foi criada a punição. Nesses termos, o carnaval permanece, porém, perigoso, uma vez que a experiência da fantasia permite trazer uma nova experiência e, com isso, a possibilidade de encontrar o ponto de *paralogia*, no sentido que descreve Lyotard em *A condição pós-moderna*, de um sistema prosaico cotidiano. Lyotard (1984), baseado na concepção pragmática de linguagem de Ludwig Wittgenstein (1979) e na de estruturas científicas de Thomas Kuhn (1991), compreende o conhecimento e o próprio sistema de legitimação social por meio de *jogos de linguagem*. A paralogia seria, então, aquela jogada que não é simplesmente classificada como proibida e punida, mas a que altera as regras do jogo – não por mera imposição de força, mas por encontrar uma espécie de “ponto cego”, abrindo, assim, o próprio jogo à sua nova constituição. Podemos entender, em conexão com Freud, essa noção de paralogia como uma maneira de fugir da contradição trazida pela atitude ambivalente (o conflito entre o desejo inconsciente

e a repressão da consciência), podendo essa paralogia se manifestar de forma patológica (por exemplo, a neurose obsessiva) ou por um meio saudável, por meio da arte e da fantasia de carnaval⁴¹.

Conclusão

Terminamos com uma citação de Freud:

Na análise instintual das neuroses, percebemos que nelas a influência determinante é a das forças instintuais de origem sexual, enquanto as formações culturais correspondentes baseiam-se em instintos sociais, aqueles oriundos da junção de elementos egoístas e eróticos. Pois a necessidade sexual não é capaz de unir os homens da mesma forma que as exigências da autopreservação; a satisfação sexual é, antes de tudo, assunto particular do indivíduo. Do ponto de vista genético, a natureza associada da neurose resulta da sua tendência original de escapar de uma realidade insatisfatória, rumo a um prazeroso mundo de fantasia. O mundo real, evitado pelo neurótico, é governado pela sociedade dos homens e pelas instituições que eles criaram conjuntamente; dar as costas à realidade é, ao mesmo tempo, retirar-se da comunidade humana (FREUD, 1974, p. 363/2013, p. 72-73).

⁴¹ “As neuroses mostram, por um lado, notáveis e profundas concordâncias com as grandes produções sociais que são a arte, a religião e a filosofia, e, por outro lado, aparecem como deformações delas.” (FREUD, 1974, p. 363/2013, p.72).

Assim, podemos relacionar a afirmação de Freud sobre a característica associada da neurose com a observação de Hegel sobre aqueles que se prendem ou apelam à intuição (nesse caso, uma de suas formas mais íntimas, a saber, o sentimento) quando tomam uma atitude que os coloca para fora da “comunidade da racionalidade”:

Quando um homem, a propósito de algo, apela não para a natureza ou conceito da coisa – ou pelo menos para razões, para a universalidade do entendimento –, mas para o sentimento, nada há a fazer senão deixá-lo onde está, porque desse modo se recusa à comunidade da racionalidade e se fecha em sua subjetividade isolada, na particularidade (HEGEL, 1986b/1997, §447).

Aquilo que se quer comunicar ou se expressar precisa tomar uma forma objetiva, o que se dá ou pela forma universal de conceitos, da linguagem etc., ou pela forma sensível da arte, sendo justamente a fantasia a capacidade de unir a universalidade da linguagem e a particularidade sensível da imagem na poesia. Seguindo as observações de Freud e Hegel, podemos conceber a arte e a fantasia como meios de manifestação de sentimentos, desejos e impulsos, sem que com isso se firam as normas prosaicas do mundo cotidiano social, evitando a doença causada pela repressão, que tende a gerar a fantasia solipsista, visando a lidar razoavelmente com a ambivalência.

Na abertura do reprimido, o desejo primitivo pode reaparecer, ainda que deslocado e fantasiado, com ares de falta de seriedade, como quando se canta, em uma famosa marcha de carnaval: “Mamãe, eu quero / mamãe, eu quero / mamãe, eu

quero mamar / dá a chupeta / dá a chupeta pro bebê não chorar”. Encontra-se, nesse caso, uma *imagem fantástica* do retorno ao momento anterior à repressão do desejo (a saber, a infância), como meio de libertar esse desejo primitivo. A figuração da infância nessa fantasia cumpre essa função, no limite entre a fantasia e a literalidade (a atividade de mamar como a totalidade de sentido, o mundo paralelo da memória infantil), como retorno do próprio desejo.

A delimitação, porém, entre a obra poética, enquanto realidade fechada em si, e a realidade prosaica, além da consciência de que a obra poética é fruto da atividade da fantasia do sujeito (e não uma existência externa e independente dele), é essencial para que não nos percamos na fantasia prosaica, na consciência ordinária ou na neurose (a “onipotência dos pensamentos”) de imperador⁴². A obra poética parte do real e do particular e, por meio da fantasia, significa de modo peculiar na imagetividade

(*Bildlichkeit*) o essencial para a autoprodução e o autoconhecimento humano, além de poder servir, nesse âmbito artístico, de *extra-vazão* e liberação de pulsões reprimidas pela burocracia do mundo prosaico. ■

⁴² Para uma provocação sobre este assunto, tenho em mente o exemplo do editorial *Fantasia de Imperador* (2019). Tanto no nível individual, quanto no social, se poderia dizer com Freud: “O problema pareceria ainda mais difícil, se tivéssemos que reconhecer que existem impulsos psíquicos que podem ser reprimidos tão completamente que não deixam quaisquer resíduos. Ocorre que estes não existem. A mais forte repressão tem que deixar espaço para impulsos substitutivos deformados e as reações que dele resultam”. (FREUD, 1974, p. 441/2013, p. 166-167). E ainda: “Devemos cuidar de não transferir o menosprezo pelo apenas pensado e desejado, de nosso mundo prosaico, cheio de valores materiais, para o mundo do primitivo e do neurótico, rico apenas interiormente” (*Ibid.*, 443/168) Não podemos deixar de lado, porém, a hipótese de que, por trás de um moralismo tosco e obsessivo, se encontre uma personalidade perversa – ainda que muito mal performada (como se, para cada perverso, nas suas dissimulações teatrais, houvesse um péssimo ator). Na vida tosca, há pobreza de fantasia poética.

[ADRIANO BUENO KURLE]

Doutor em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Professor do Departamento de Filosofia do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), campus Cuiabá. Atua nas áreas de História da Filosofia Moderna, Filosofia da Arte e Idealismo Alemão. Atualmente, desenvolve pesquisa na área de Filosofia da Música, com foco na Filosofia da Arte de Hegel. E-mail: adrianobk@gmail.com

Referências

AMALRIC, David. O Carnaval à beira da política: Paradoxos filosóficos e marcos históricos. In: SILVEIRA, Ronie Alexandro Teles da (org.) **O carnaval e a filosofia**. Porto Alegre: Fi, 2016. p. 33-62. E-book. Disponível em: <https://bit.ly/2VVBX90>. Acesso em: 8 dez. 2020.

ARISTÓTELES. **De Anima**. Tradução e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

FANTASIA DE IMPERADOR. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 nov. 2019. O que a Folha Pensa. Disponível em: <https://folha.com/7lt3yk1q>. Acesso em: 30 nov. 2019.

FREUD, Sigmund. **Totem e Tabu**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2013.

FREUD, Sigmund. Totem und Tabu. In: **Kulturtheoretische Schriften**. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1974.

GONÇALVES, Marcia. Tempo Poético e Tempo Prosaico. **Revista Eletrônica Estudos Hegelianos**, Recife, 14, nº 23, 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2K1HIEI>. Acesso em: 8 dez. 2020.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética**. Volumes I-IV. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: EDUSP, 2000-2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio**: 1830. 3 volumes. Tradução de José Machado e Paulo Meneses. São Paulo: Loyola, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Glauben und Wissen oder Reflexionsphilosophie der Subjektivität in der Vollständigkeit ihrer Formen als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie. In: HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 2**: Jenaer Schriften: 1801-1807. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990a.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 3**: Phänomenologie des Geistes. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989a.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 6**: Wissenschaft der Logik II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990b.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 8**: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986a.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 10**: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986b.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 13**: Vorlesung über die Ästhetik I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989b.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 14**: Vorlesung über die Ästhetik II. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990c.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Werke 15**: Vorlesung über die Ästhetik III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990d.

KANT, Immanuel. **Kritik der Urteilskraft**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017.

KUHN, Thomas Samuel. **A estrutura das revoluções científicas**. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LYOTARD, Jean Francois. **The postmodern condition**. Translated by Geoff Bennington and Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

WERLE, Marco Aurélio. **A poesia na estética de Hegel**. São Paulo: Humanitas/FAPESP, 2007.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações Filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os pensadores)